Wagner

Ueber das Dirigiren

von

Richard Wagner.

Leipzig,
Verlag von C. F. Kahnt.

Ueber das Dirigiren

von

Richard Wagner.

Motto nach Goethe:

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!"

Leipzig.
Verlag von C. F. Kahnt.

Mit dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzutheilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurtheilung aber der Kenntnißlosigkeit überlassen blieb. Ich werde für mein eigenes Urtheil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen, weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigirt werden, worüber sie allerdings nur dann sich aufklären können, wenn sie, was eben nur sehr ausnahmsweise geschieht, einmal gut dirigirt werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufstellung eines Systemes, sondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzusetzen mir vorbehalte.

Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgiltig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeisten Aufführungen nicht nur von Opern, sondern auch von Konzertmusikwerken in Deutschland steht, wird Manchem zu Bewußtsein kommen, wenn er meiner Beleuchtung der

Elemente solcher Aufführungen mit Aufmerksamkeit und einiger Kenntniß folgt.

Die dem hierin Erfahrenen sich bloßstellenden Schwächen der deutschen Orchester, sowohl im Betreff ihrer Beschaffenheit als ihrer Leistungen, rühren zu allermeist von den nachtheiligen Eigenschaften ihrer Dirigenten, als Kapellmeistern, Musikdirektoren u. s. w. her. Die Wahl und Anstellung derselben wird von den obersten Behörden der Kunstinstitute ganz in dem Maaße kenntnißloser und nachlässiger ausgeführt, als die Anforderungen an die Orchester schwieriger und bedeutender geworden sind. Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozartischen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer und ihre Gleichen, welche man in ihrem Verhalten zur neueren Musik als „Zöpfe" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich noch vor etwa acht Jahren durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur: aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war; man sah, ihm gehorchte Alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leistung H. Esser's in Wien.

Was diese Gattung von Dirigenten alten Schrotes, wenn sie

weniger begabt waren als die Genannten, beim Aufkommen der komplizirteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderst eben ihre alte Gewöhnung im Betreff der früher nöthig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, wofür man sich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orchestern die Musiker nach dem Anziennitätsgesetze zu den Stellen der ersten Instrumente herauf, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die ersten Stimmen ein, während die jüngeren und tüchtigeren Musiker an den zweiten sitzen, was besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachtheilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Bemühungen, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntniß der betreffenden Musiker selbst zu verdanken, daß diese Uebelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein anderes Verfahren zu andauernd nachtheiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne alles Besinnen fortwährend die zweite Violine, vor Allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Theile von invalid gewordenen Geigern, oder auch von geschwächten Bläsern, sobald diese irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt; höchstens sucht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspieler der ersten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen schwierigen Passagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rücksichten zu entschuldigen war,

von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welchem die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde, eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine genügende Rechtfertigung durch die unwürdige Instrumentirungsweise der italienischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen wesentlichen und beliebten Bestandtheil des deutschen Opernrepertoir's ausmachen. Da auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theaterintendanten, nach dem rühmlichen Geschmacke ihrer Höfe, am allermeisten gehalten wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen, welche sich auf diesen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, bei ihnen nur dann durchzusetzen sein würden, wenn der Kapellmeister eben ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und wenn er namentlich selbst recht ordentlich wüßte, was für ein heutiges Orchester nöthig ist. Dieses Letztere entging nun größtentheils unsern älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die Einsicht in die Nothwendigkeit, die Saiteninstrumente unserer Orchester, gegenüber der so sehr gesteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinstrumente, im entsprechenden Maaße zu vermehren; denn was auch neuerdings in dieser Hinsicht nothdürftig geschah, da das Mißverhältniß nun doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die so berühmten deutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu bringen, welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchweg noch nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entging, das zu erkennen und auszuführen wäre jetzt die erste und rechte Aufgabe der Dirigenten neueren Datum's und Styles gewesen. Dafür war aber gesorgt, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wurden, und daß namentlich auf sie nicht die wuchtvolle Autorität der tüchtigen „Zöpfe" der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich zu ersehen, wie diese neuere Generation, welche jetzt das gesammte deutsche Musikwesen vertritt, zu

Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Bestehen der großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, die Unterhaltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es uns auch gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das ungeübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten", als welche sie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin u. s. w. Von welchem Nachtheile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Operntheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnißlosen, gewöhnlich aber allesverstehenwollenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischer Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie andrerseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Gehorsam gegen jede unsinnige Zumuthung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der N. N. Kapelle" unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Instituts von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren

die wirklichen Meister, diese zu beurtheilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen wenn ihnen der Mund nicht zugestopft wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedürfniß und Simmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dies geschieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeister, eine „aktive Kraft" einzuimpfen. Dies sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbringen", sehr stark zu „streichen" verstehen, und den Sängerinnen effectvolle „Schlüsse" in fremde Partituren hineinkomponiren. Einer solchen Geschicklichkeit verdankt die Dresdner Hofkapelle einen ihrer rüstigsten Dirigenten.

Aber auch nach wirklichem Rufe wird zu Zeiten ausgegangen: es müssen „musikalische Größen" herbeigezogen werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertanstalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Feuilleton's der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dies sind nun unsre heutigen Musikbanquier's, wie sie aus der Schule Mendelssohn's hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponirend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zu dem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene

Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsre Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Töpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

Zunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich, und mit der Schwierigkeit seine künstliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß sie an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken können, weil dieses sie, ganz richtig, auch eigentlich gar nicht angeht. Sie sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststyles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Uebergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig

war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte" Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontini'schen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dieß waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Aus dem Ueberblick der Eigenschaften der übrig gebliebenen älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapellmeistern und Musikdirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Neubildung der Orchester nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen ist die Initiative zu einer guten Fortbildung derselben bisher immer nur noch von den Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklärlich von der gesteigerten Ausbildung der technischen Virtuosität herschreibt. Der Nutzen, welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente unseren Orchestern gebracht haben, ist ganz unläugbar; er würde vollständig gewesen sein, wenn die Dirigenten das gewesen wären, was sie, namentlich unter solchen Umständen, sein sollten. Dem zöpfischen Ueberreste unseres alten Kapellmeisterthumes, den stets um ihre Autorität verlegenen Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlenen Klavierlehrern u. s. w., wuchs der Virtuose natürlich sogleich über den Kopf; dieser spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Prima Donna auf dem Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Schlages assoziirte sich dagegen mit dem Vir-

tuosen, was in mancher Beziehung nicht unförderlich war, jedenfalls aber nur dann zu einem gemeinsamen Gedeihen des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz und der Geist des wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren gefaßt worden wäre.

Zu allernächst ist aber hervorzuheben, daß sie ihre Stellen, wie überhaupt das ganze Bestehen der Orchester dem Theater verdankten, und ihre allermeisten Beschäftigungen und Leistungen sich auf die Oper bezogen. Das Theater, die Oper hatten sie also zu verstehen, und demnach zu ihrer Musik noch etwas Anderes zu erlernen, nämlich, ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beehoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dies sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen



der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden

Eindrücke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verständniß auf. — Dies hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung im Betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde. Dagegen gilt ihm die Oper (wozu andererseits die elende Pflege dieses Kunstgenre's auf den deutschen Theatern ihm ein trauriges Recht giebt) als eine mit Seufzen zu beseitigende lästige Tagesarbeit, und er setzt seinen Ehrenpunkt dafür in den Konzertsaal, von wo er ausging und berufen wurde. Denn sobald, wie gesagt, eine Theaterintendanz einmal das Gelüste nach einem Musiker von Ruf als Kapellmeister anwandelt, so muß dieser von wo andersher kommen, als eben vom Theater.

Um nun beurtheilen zu können, was ein solcher ehemaliger Konzert- und Singakademie-Dirigent im Theater zu leisten vermag, müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er eigentlich zu Hause ist, und wo sich sein Ruf als „gediegener" deutscher Musiker begründet hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beobachten.

Von dem Orchestervortrag unserer klassischen Instrumentalmusik ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich noch in neuester Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wiederum erhielt. Was mir am Klavier oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart'schen Kantilene

erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht, und sie näher eingehend in meinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule"*) besprochen, weshalb ich Denjenigen, der mir hier ernstlich folgen will, bitte, das hierauf Bezügliche dort nachzulesen. Gewiß liegen diese zuvörderst in dem gänzlichen Mangel eines wahrhaften deutschen Musikkonservatoriums, im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrags unserer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebniß, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientiren.

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigirt; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouverturen und Entreacte im Schauspiele, abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

Nur mit Beethoven's neunten Symphonie wollte es

---

*) München, bei Ch. Kaiser. 1865.

durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozart'schen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde, als ich selbst Gelegenheit fand, sie zu dirigiren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozart'schen Kantilene zu folgen. Von der allergründlichsten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester.

Dieß war das Geheimniß. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von besonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probiren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieser bestimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu

studiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habaneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und Alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich. Um jedoch einen Begriff davon zu geben, wähle ich mir eine Stelle aus, an welcher ich, wie an jeder anderen es mir nicht minder geläufig sein würde, zugleich die Schwierigkeit im Vortrage Beethoven's, wie die geringen Erfolge der deutschen Orchester in der Lösung derselben, nachweisen will. — Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Konservatoir-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem späteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetz der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der

Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkührliche Accentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz bei Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkührlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der so eigenthümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachtheilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser gemeinhin musizirenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vorschrift deutlich genug angezeigten Willen des Meisters vorgetragen, erhält, ist dem Grobfühligen schwer zur abweisenden Erkenntniß zu bringen: gewiß ist Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art diese beschaffen seien, das erfahren wir eben erst, wenn wir diese Stelle so ausgeführt hören, wie der Meister es sich dachte, und wie ich bisher einzig von jenen Pariser Musikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entsinne ich mich, daß der Eindruck der dynamischen Monotonie (man verzeihe mir diesen scheinbar unsinnigen Ausdruck für ein sehr schwer zu bezeichnendes Phönomen!) bei der ungemeinen, ja exzentrisch mannigfaltigen Intervall-Bewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart gesungene längere Note Ges, welcher dann das Ge ebenso zart gesungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verständlich zu mir sprach.

Diese erhabene Offenbarung aber hier des Weiteren unberührt lassend, frage ich nur, meine sonstigen praktischen Erfahrungen durchlaufend: auf welchem Wege ward es jenen Parisern Musikern möglich, so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Aufgabe zu gelangen? Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten Fleiß,

wie er bloß solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, daß sie Alles von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind, nämlich von der Seite der Technik. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses sogleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig „singen" zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaaß gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habaneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.

Nur die richtige Erfassung des Melos giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin

Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem Folgenden weitere Mittheilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dieß darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntniß dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nöthig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sinne das allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische

Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixirte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser" hörte, vertheidigte man sich gegen meine Recriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig" verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold", die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" sich auf drei Stunden ausdehnte. Aehnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines „Tannhäuser", daß die Ouverture, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigiren und für Etwas da sind. Wie diese Vier-

füßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsre Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Das „Schleppen" ist dagegen nicht die Eigenschaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegentheil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz besondere Bewandniß, welche das neueste so allgemein beliebt gewordene Musikwesen an sich fast erschöpfend zu charakterisiren geeignet wäre, weshalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieses Merkmal desselben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'sche Symphonie aufführen gehört: es war dies die achte Symphonie (Fdur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so vortrefflich zu Statten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nuancen zuwendete: im Uebrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dies geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohn's müssen von dem Meister hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des Weiteren Gelegenheit

hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise fest, welche sich andererseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermuthung, die Mendelssohn'sche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Aeußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrags auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte"; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. Soweit dies nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wüthend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so rusch-

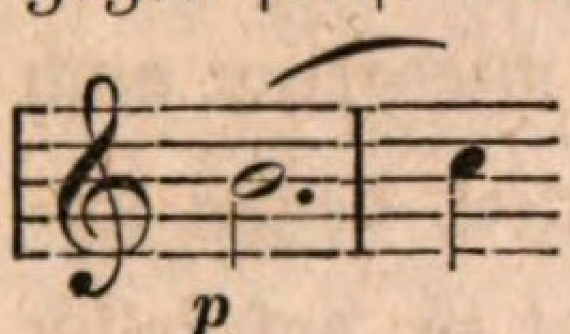
lich herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe thun lassen.

Ganz wörtlich präzisirte sich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemüthlichen älteren Kontrapunktisten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewieß diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand. —

Wie gering der Sinn unserer modernen Musiker für das von mir hier gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaßes und Vortrages ist, hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unseres heutigen Musikwesens. So war es mir unmöglich, Mendelssohn mein Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zeitmaße des dritten Satzes der F dur-Syphonie Beethoven's (No. 8) beizubringen. Dieß ist denn auch einer von den Fällen, welche ich des Beispieles wegen aus vielen anderen herausgreife, um an ihm eine Seite unseres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über deren erschreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden sollten.

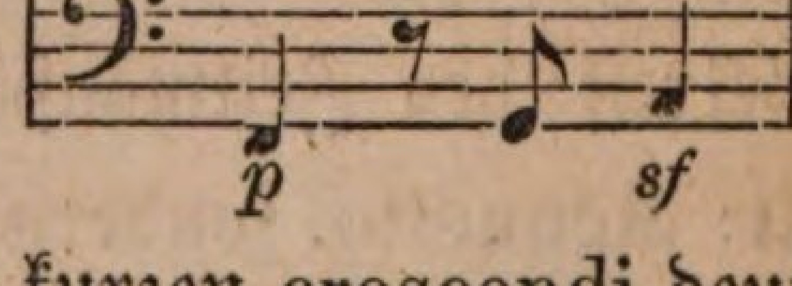
Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Ueberleitungssatze vom Adagio

zum Schlußallegro seiner Symphonien, namentlich in seinen letzten Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen; offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio, selbst den „Ländler" seiner Zeit in diesen Satz auf, so daß die Bezeichnung „Menuetto", namentlich im Betreff des Zeitmaaßes, nicht mehr gut sich eignet, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der G moll-Symphonie, namentlich aber der der C dur-Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmaaß gespielt wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im Presto heruntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmuthigen als festlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio, mit dem sinnig gehaltenen



zu einer nichtssagenden Nuschelei wird.

Nun hatte aber Beethoven, wie dies sonst auch bei ihm vorkommt, für seine F dur-Symphonie einen wirklichen ächten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto cherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht im Betreff des Zeitmaaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit: Menuetto, sondern mit: Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte „Scherzo" vorstellen, und da es nun mit Beiden in dieser Auffassung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte

gelangte, bei unseren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'schen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der Adur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben, von dem man nie weiß was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks" besorgt sein muß. Ich entsinne mich eines wahren Aufathmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, wobei nun auch das humoristische sforzando der Bässe und Fagotte 

sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp.* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Hauptttheil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.

Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn einer vom verstorbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigirten Aufführung

dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das soeben von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte mir versprochen, das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig Recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erschrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „so ist's ja gut! Bravo!" So fiel ich denn vom Schreck in das Erstaunen. War nämlich Reissiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo, aus Gründen, die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden, nicht streng zu verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohn's Unempfindlichkeit im Betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in mir sehr natürlich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Unterscheidbares sich ihm darstellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken.

Ganz dasselbe, wie mit Reissiger begegnete mir im Betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem anderen namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohn's in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen Ansichten über dieses Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langsame Zeitmaaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich lautete seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht gehalten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung von allerlei Direktions-Angelegenheiten

zerstreut, erst nach dem Beginn des Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für diesmal nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich diesmal doch zufrieden damit, wenigstens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem oder jenem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie er sich selbst der „Vergeßlichkeit" beschuldigte, zeihen konnte, sondern daß der Grund, weshalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm selbst unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Gerathewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor dessen sehr üblen Folgen den Dirigenten diesmal seine glückliche „Vergeßlichkeit" bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren Vortrages nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das Orchester aus aller Fassung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unsrer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein scheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen, weil sich eine gewisse Uebereinstimmung des Vortrages mit diesem gebildet hat, welche einerseits den Befangenen das wahre Uebel verdeckt, andererseits aber zunächst eine offenbare Verschlimmernng dadurch gewahren läßt, daß der im Uebrigen gewöhnte Vortrag bei

nur einseitiger Veränderung des Zeitmaaßes sich meistens ganz unerträglich ausnimmt.

Um dieß an einem allereinfachsten Beispiele klar zu machen, wähle ich den Anfang der C moll-Symphonie:



Ueber die Fermate des zweiten Taktes gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu konzentriren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem achtlosen Bogenstrich der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurirte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an, und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Aether, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, in Folge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt

mit der Fermate so bedeutend, — folglich auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethovens nöthig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei der Nöthigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn, — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unserer heutigen Dirigentengewöhnungen: — nichts ist unseren Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohnheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Uebungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage giebt ein Orchester viel Geräusch, aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unserer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsere heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines überleisen Piano. Dieses ist nun recht mühelos von den Saiteninstrumenten zu erlangen, sehr schwer dagegen von Blasinstrumenten, namentlich von den Holzrohrbläsern. Von diesen, vorzüglich von den Flötisten, welche ihre früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen, — außer etwa von französischen Hoboebläsern, weil diese nie über den Pastoralcharakter ihres Instruments hinauskommen, oder von Klarinettisten, sobald man von diesen den Echo-Effekt verlangt. Dieser Uebelstand, welchem wir in den Vorträgen unsrer besten Orchester begegnen, giebt

uns die Frage ein, warum, wenn die Bläser denn durchaus nicht zu einem gleichen Piano-Vortrag zu vermögen sind, dann nicht wenigstens das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastirende überleise Spiel der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes Verhältniß herzustellen, zu etwas größerer Fülle angehalten wird? Offenbar entgeht aber dieses Mißverhältniß unsren Dirigenten gänzlich. Das Fehlerhafte hiervon liegt zum großen Theil in dem Charakter des Piano's der Streichinstrumente anderweits selbst begründet: denn wie wir kein rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten eben unsre Streichinstrumentisten wiederum etwas von unsren Bläsern zu erlernen, da jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogen recht locker über die Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem flüsternden Schwirren zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Bewältigung des Athems bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mäßigster Ausströmung desselben immer noch den Ton kenntlich und rein zu produziren. Von ausgezeichneten Bläsern müßten daher die Geiger das wirklich tonerfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es sich angelegen sein ließen, dasselbe sich von vorzüglichen Sängern anzueignen.

Der hier gemeinte leise, und jener zuvor bezeichnete stark ausgehaltene Ton, sind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen sich der Vortrag zu bewegen hat. Wie steht es nun um diesen Vortrag, wenn weder der eine noch der andere richtig gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieses Vortrags sein, wenn die beiden äußersten Kennzeichen der dynamischen Bethätigung undeutlich sind? Zweifelsohne so sehr mangelhaft, daß die von mir besprochene Mendelssohn'sche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weshalb dieses auch von unsren Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden ist. Und dieses Dogma ist es eben, welches heute die ganze Kirche unserer Dirigenten mit ihrem

Anhange einnimmt, so daß die Versuche, unsere klassische Musik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als ketzerisch verschrieen werden. —

Ich komme, um mich zunächst an diese Dirigenten zu halten, für jetzt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor sagte, hier der Punkt sich findet, wo der Dirigent sich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

Offenbar kann das richtige Zeitmaaß nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zn bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempo's er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem Tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektirten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

Keiner unserer Dirigenten getraut sich dem Adagio diese seine Eigenschaft im richtigen Maaße zuzuerkennen; sie spähen vom Anfange herein nach irgend welcher darin vorkommender Figuration

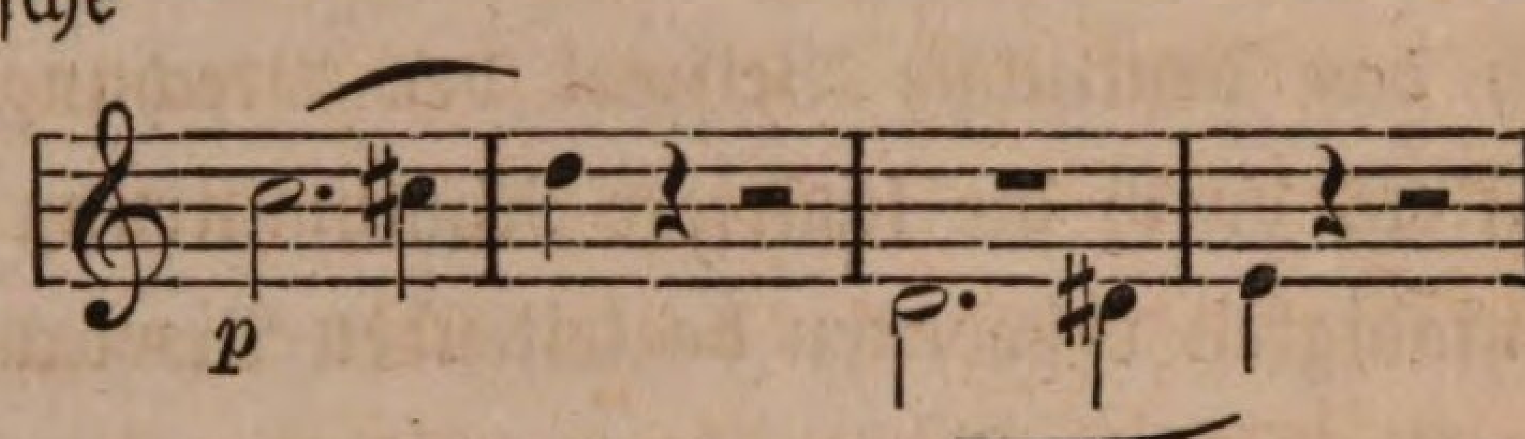
aus, um sogleich nach der muthmaaßlichen Bewegung derselben ihr Tempo einzurichten. Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch für das Zeitmaaß aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das mit dem Adagio abwechselnde Andante $^3/_4$ gegenüber, wie um jenem recht auffällig seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber unsere Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwischen, daß nur der rhythmische Wechsel des Vierviertel- und Dreiviertel-Taktes übrig bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichsten im vorliegenden Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurirten Zwölfachteltakt auch das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die schärfere Rhythmisirung der nun zu eigener Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei stets in ihrer charakteristischen Breite forterhaltener Kantilene. Hier erkennen wir das gleichsam fixirte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's, und wie dort eine uneingeschränkte Freiheit für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das zwischen zartesten Gesetzen schwankende Maaß der Bewegung angab, wird hier durch die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begleitung das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaaß des Allegro wird.

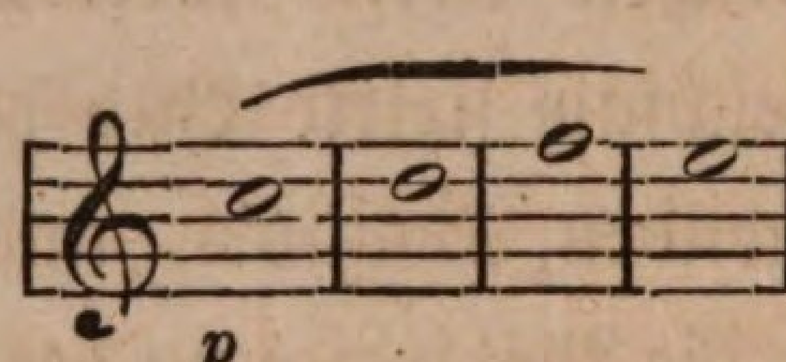
Wie der gehaltene und in seiner Andauer modifizirte Ton die Grundlage alles musikalischen Vortrages ist, wird das Adagio, namentlich durch so konsequente Ausbildung, wie sie ihm Beethoven eben in diesem dritten Satze seiner neunten Symphonie gegeben hat, auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaaßbestimmung. Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer

der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



das Mozartische



oder 

bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dieß ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finales der Mozartischen Es dur- und der Beethoven'schen A dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden. Was aber zwischen diesen äußersten Punkten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn sie sind in einem tiefen Grunde dieselben, welche den

gehaltenen Ton selbst in allen erdenklichen Nüancen modifizirten; und wenn ich jetzt dieser, unseren Dirigenten nicht nur ganz unbekannten, sondern dieser Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelten Modifikation des Tempo's eingehender mich zuwende, so wird Derjenige, welcher mir bis hierher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unserer Musik überhaupt handelt. —

In Folge der vorangehenden Erörterung unterschied ich zweierlei Gattungen von Allegro's, von welchen ich dem neueren, ächt Beethoven'schen, einen sentimentalen Charakter zusprach, gegenüber dem älteren, vorzugsweise Mozartischen, welchem ich den naiven Charakter beilegte. Bei dieser Bezeichnung schwebte mir die schöne Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühmten Aufsatze von der sentimentalischen und naiven Dichtkunst giebt.

Da ich meinem nächsten Zwecke zulieb mich jetzt nicht weiter über das hier berührte ästhetische Problem verbreiten will, möchte ich nur feststellen, daß ich das von mir gemeinte naive Allegro am Allerbestimmtesten eben in den meisten Mozartischen schnellen Alla-breve-Sätzen ausgebildet erkenne. Die vollendetsten dieser Art sind die Allegro's seiner Opern-Ouverturen, vor Allem der zu „Figaro" und „Don Juan". Von diesen ist bekannt, daß sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten; als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der Figaro-Ouverture zu derjenigen verzweiflungsvollen Wuth gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Ueberraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermuthigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam

genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwickelung, so sind hier die Gränzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maaß des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Gränzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Nothwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unserer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenso von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponisten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausstopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenloseren Anreihung längst mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemischten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

Was nun jenes Mozartische absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melodischer Formen, in deren Verwendung (wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden rauschenden Halbschlüssen) der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch Alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter eben dieses Allegro's, welcher gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr nur durch rastlose Bewegung uns in eine gewisse Berauschung versetzen soll. Es ist ein tiefer Zug, daß das Allegro der Don Juan-Ouverture diese Bewegung endlich

durch eine unverkennbare Wendung nach dem Sentimentalen hin, in der Weise abschließt, daß bei der Berührung des vorhin von mir charakterisirten Gränzpunktes die Umstimmung des Extremes zugleich mit einer Nöthigung zur Modifikation des Zeitmaaßes angezeigt ist, welches letztere hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortrag dieser Uebergangstakte so bestimmend, zu der etwas gemäßigteren Bewegung sich herabsenkt, in welcher das folgende erste Tempo der Oper, zwar auch ein Allabreve, aber jedenfalls minder schnell als das Haupttempo der Ouverture, zu nehmen ist.

Daß die hier zuletzt berührte Eigenthümlichkeit der Don Juan-Ouverture unsren meisten Dirigenten roh-gewohnter Weise entgeht, soll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen verleiten, sondern Eines will ich nur erst festgestellt wissen, nämlich: daß der Charakter dieses älteren, klassischen, oder — wie ich es nenne — naiven Allegro's ein himmelweit verschiedener von dem des neueren, sentimentalen, recht eigentlichen Beethoven'schen Allegro's ist. Erst Mozart lernte durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orchester das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen: bis dahin deckt uns auch die Instrumentirungsweise der alten Meister auf, daß zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegro's nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortrag Berechnetes eingestreut war.

Wie verhält sich hiergegen nun aber das eigentliche Beethoven'sche Allegro? — Wie wird sich (um die unerhörte Neuerung Beethoven's sogleich durch seine kühnste Eingebung dieser Art zu bezeichnen) der erste Satz seiner heroischen Symphonie ausnehmen, wenn er im strikten Tempo eines Mozartischen Ouverturen-Allegro's abgespielt wird? — Ich frage aber, ob es einem unsrer Dirigenten einfällt, das Tempo für diesen Satz je anders zu nehmen, als dort, nämlich glatt weg, in einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen" des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß er vor

Allem dem Mendelssohn'schen „chi va presto, va sano" folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



u. s. w.

oder dem wehklagenden:



u. s. w.

zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; Jene kümmert dieß nicht, denn sie sind auf „klassischem" Boden, da geht es in einem Zug fort: grande vitesse, vornehm und eindringlich zugleich, auf englisch: time is music. —

In der That sind wir hier auf dem entscheidenden Punkte für die Beurtheilung unsres ganzen heutigen Musikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken gewesen sein wird, mit einigermaaßen vorsichtiger Umständlichkeit genähert habe. Mir konnte zunächst nur darum zu thun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines Jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaaß von nicht minderer

Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kund geben soll, selbst es ist.

Setzen wir nun fest, daß, im Betreff der von mir gemeinten stets gegenwärtigen und thätigen Modifikation des Tempo's eines klassischen Musikstückes neueren Styles, es sich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verständniß dieser Offenbarungen des ächten deutschen Genius zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen an den allerersten Koryphäen der Musik unserer Zeit gemachten Erfahrungen besondere Beachtung gewidmet, um meiner Darstellung das chaotische Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Experienz zu ersparen: wenn ich jetzt nicht anstehe, allen diesen zusammen genommen das Urtheil zu entnehmen, daß ich, nach der Art wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt haben, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Chimäre halte, so möchte ich nun dieser gewiß nicht weichlichen Behauptung dadurch zu einem Beweise verhelfen, daß ich die negative Seite desselben durch den positiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte, unterstütze.

Da der Gegenstand mich auch in dieser Beziehung unerschöpflich dünkt, will ich mich wiederum an wenigere drastische Punkte der Erfahrung zu halten suchen. —

Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von Variationen auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dieß geschieht am Glücklichsten, wenn der Weg der Entwickelung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine

Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaaßen befriedigender Ueberraschung in die andere Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittelung stark kontrastirende Theile neben einander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vortheil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgränzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatze, indem er die kontrastirende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dies lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt, und als solcher mit mannigfaltigster Motivirung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationssatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachtheilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich sehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention aneinander gereiht sind. Die unangenehmste Wirkung von dieser achtlosen Nebeneinanderstellung erfahren wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über Alles wundervollen Thema's des zweiten Satzes der großen Adur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem Virtuosen anders behandeln

hörte als es eben eine zur gymnastischen Produktion dienende „erste Variation“ überhaupt verdient, stets zur Empörung gegen alles fernere Musikanhören gebracht. Wunderlich war es nun, daß, wem ich mich noch klagend hierüber eröffnete, von allen Seiten her ich nur dieselbe Erfahrung, wie mit dem Tempo di Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im Ganzen“ Recht, begriff im Einzelnen aber nicht, was ich wollte. Gewiß ist nur (um bei dem angeführten Falle zu bleiben), daß diese erste Variation des wundervoll getragenen Thema's einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat sie sich der Komponist, als er sie erfand, zunächst gar nicht in unmittelbarer Folge, also nicht im vollen Zusammenhange mit dem Thema selbst gedacht, worin ihn die formelle Abgeschlossenheit der Theile der Variationenform unbewußt bestimmte. Nun werden aber diese Theile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus anderen, nach der Variationenform gebildeteten, aber im unmittelbaren Zusammenhange gedachten Sätzen des Meisters (wie z. B. dem zweiten Satze der Emoll-Symphonie, oder dem Adagio des großen Esdur-Quartett's, vor Allem auch dem wunderbaren zweiten Satze der großen Emoll-Sonate, Op. 111) wissen wir nun auch, wie gefühlvoll und zartsinnig dort die Ueberleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt sind. Somit liegt es doch nun für den Vortragenden, der in solchem Falle, wie in dem mit der sogenannten Kreutzer-Sonate, die Ehre beansprucht, für den Meister voll und ganz einzutreten, recht nahe, daß er wenigstens den Eintritt dieser ersten Variation mit der Stimmung des soeben beendeten Thema's etwa dadurch in eine milde Beziehung zu bringen sucht, daß er im Betreff des Zeitmaaßes eine gewisse Rücksicht durch anfänglich milde Deutung des neuen Charakters, in welchem — nach der unabänderlichen Ansicht der Klavier- und Violinspieler — diese Variation auftritt, ausübt: geschähe dieß mit rechtem künstlerischen Sinne, so würde etwa der erste Theil dieser Variation selbst den allmählich immer belebteren Uebergang zu der

neueren, bewegteren Haltung bieten, somit, ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse dieses Theiles, auch noch diesen Reiz eines freundlich sich einschmeichelnden, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechsels des im Thema niedergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen gesteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich mit der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegro's $^6/_8$ nach dem einleitenden längeren Adagiosatze des Cismoll-Quartettes von Beethoven. Dieses ist mit „molto vivace“ bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, ja — wenn wir sinnvoll hinblicken — sie nach zarten Gesetzen sich auseinander entwickeln. Dieser Allegrosatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwermuth, wie kaum ein anderes des Meisters sich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die schwermüthige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio-Schlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Schroffheit seines Eintrittes unsere Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema auch zunächst im ungebrochenen *pp*, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes Ritardando, worauf es sich zur Kundgebung seiner Wirklichkeit gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses Allegro's angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das Tempo zu modifiziren, nämlich, zunächst an

die das Adagio schließenden Noten:  sich hal=
tend, das darauf folgende  so un=
merklich anzufügen, daß für das Erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Consequenz hervortritt. — Wie sehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieses Quartettes geschieht, nicht ausgeführt, und dagegen sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben Alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen solle! So aber erscheint es den Herren „klassisch."

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich sie jetzt an wenigen Beispielen mit umständlicherer Begründung als durchaus erforderlich nachgewiesen habe, für den Vortrag unsrer klassischen Musik unermeßlich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Bedürfnisse eines richtigen Vortrages unserer klassischen Musik in näheren Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, unseren für die klassische Musikrichtung so besorgten, und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musikern und Kapellmeistern einige fatale Wahrheiten sagen zu müssen. —

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempo's für die klassischen

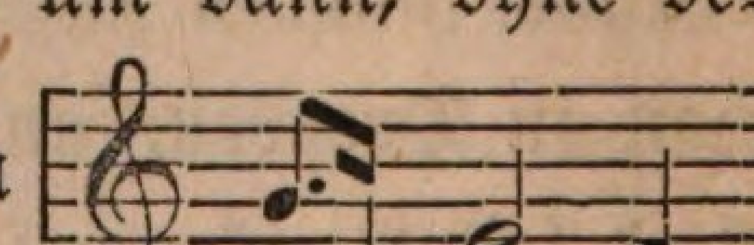
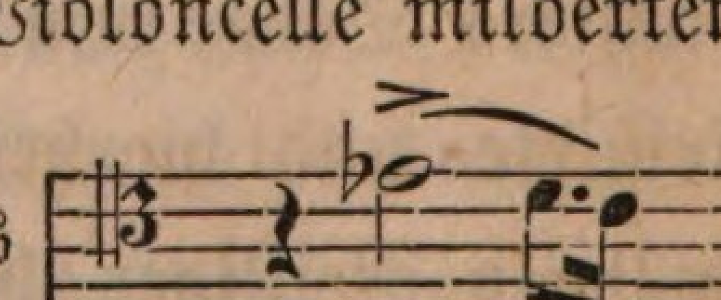
Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Styles, zugleich mit den, nur dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren, wie lösbaren Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinander gehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dieß ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Aeußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradeswegs als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisirte Mozartische Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am

Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen, auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht Jeder die Ouvertüre zum Freischütz von unsern Orchestern spielen gehört?

Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese Wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese Freischütz-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher im Tempo des „Alphorn's" oder ähnlicher gemüthlicher Kompositionen als leicht gehäbiges Andante genommen worden war. Daß dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden, an derselben Stelle wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Mal selbst in Dresden den Freischütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das

Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Webers Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer ernsthaft zu mir, und sagte mir: „ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig.“ Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdner Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es verschiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber mir eine tröstliche Erinnerung bewahret hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für diesmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus derselben zu dringen. Das Orchester studirte das bis zum Ueberdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewi's den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen sforzando auf dem nur zart inflektirten  sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des 

über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthema's in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermässigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaß für dieses Thema gelangte.

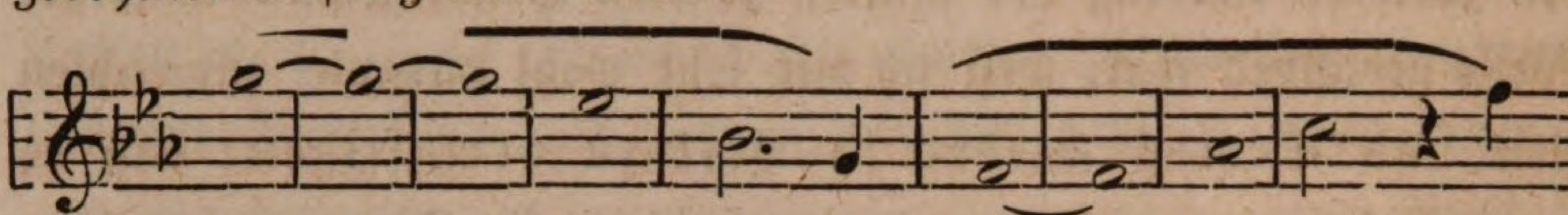
Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegro-Konstruktion, liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon:“



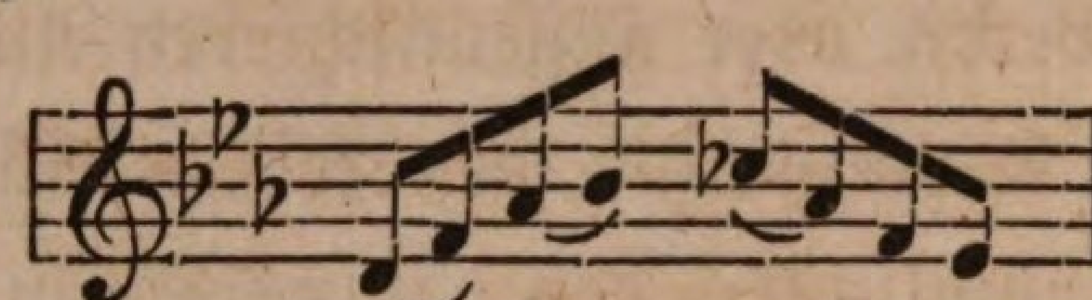
zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am Unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dieß will sagen: äußerlich liest sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem

Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

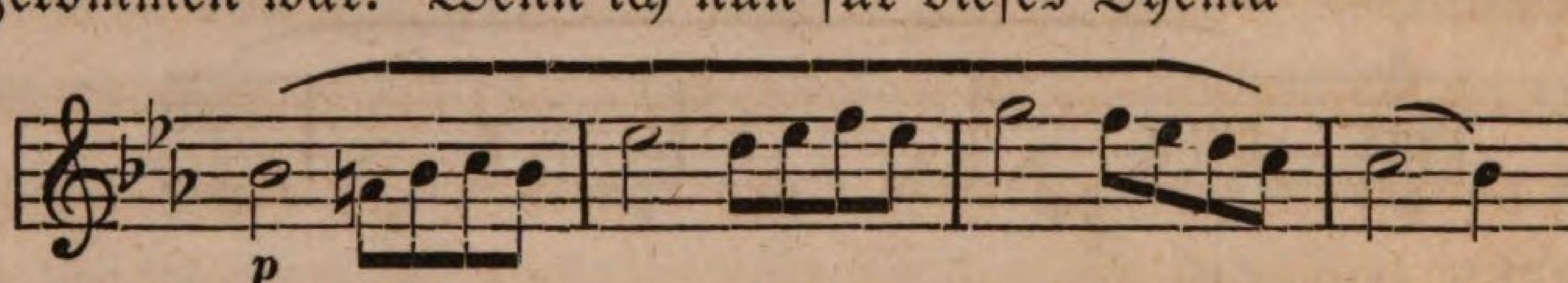
Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:



dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:



mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema



darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht



gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so trefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden



nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energischesten Nüance des Haupttempo's mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnißvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Konfliktes der zwei so stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Kulminationspunkte



dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich konzentrirt, und hier war es eben, wo der Erfolg einer stets thätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaaßes sich schließlich am glücklichsten herausstellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen C-dur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden großen Generalpausen, für den Eintritt des nun zum Jubelgesang erhobenen zweiten Thema's nicht die heftig erregte Nüance des ersten Allegrothema's, sondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaaßes anwendete.

Das Allergebräuchlichste bei unseren Orchestervorträgen ist nämlich die Abhetzung des Hauptthema's am Schlusse, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz

ähnlichen Effekte des Circus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergiebt sich ganz von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegrothema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmässigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Uebertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vortragen sollte.

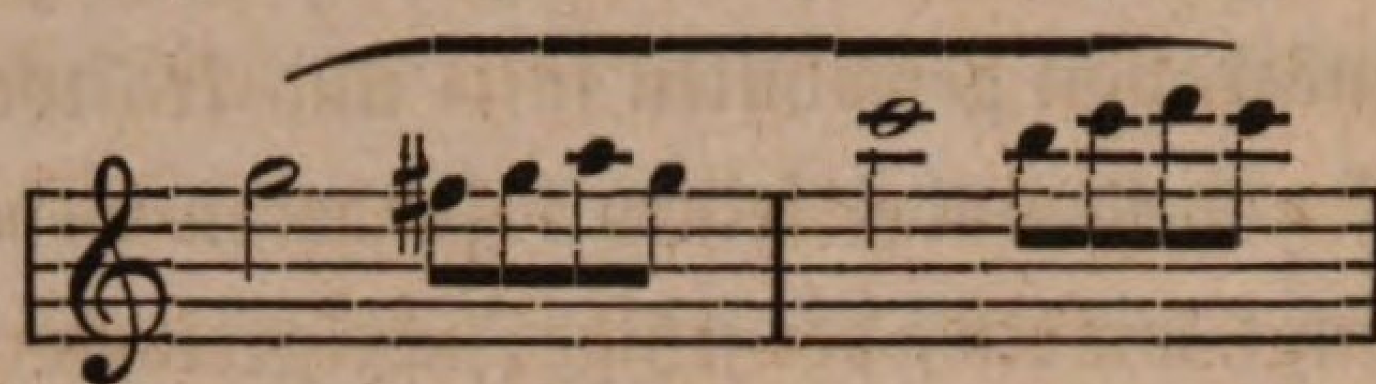
Wie nun aber gar der Schluß der Freischütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben; wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen

ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen der Freischützouverture, Jahr aus, Jahr ein empfängt, alles sehr gut findet, von gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es that, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus, durch Hinweisen auf das künstlerisch Aechte, Wahre und Ewiggeltende gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doctrinen und Maximen"*) warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel besudelte Ouverture anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouverture zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:



*) Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Welt No. 67. 1869.

gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als scheinbarer Accent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Komponisten so verstandene Bedeutung eines diminuendo-Zeichens >, und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflektion sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte

 u. s. w.

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv diesmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsere Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessof, welcher den „Freischütz" im Hofoperntheater demnächst wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouverture belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouverture wollen wir also Wagnerisch nehmen."

Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, Ihr Herren!

Immerhin erschien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Konzession, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständniß machte. Im letzten Satze der A dur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seiner Zeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konklusion dieses

Finalſatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A=Septimen=Accord (Härtel'ſche Ausg. der Part. S. 86) es mit:



u. ſ. w.

immer im Forte weiter geht, um ſpäter durch „sempre più forte" zu noch ungeſtümerem Raſen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reiſſiger verdroſſen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano ſpielen, um ſo auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieß piano nun austilgen, das forte im energiſchſten Sinne wiederherſtellen, und verletzte ſo die vermuthlich auch von Reiſſiger ſeiner Zeit gehüteten „ewiggeltenden Geſetze" des Lobe=Bernsdorf'ſchen Aechten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reiſſiger auch einmal wieder zu dieſer Adur=Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orcheſter mezzoforte zu ſpielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geſchah dieß vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „Egmont" an, welche in dem an der Freiſchütz=Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieſer Ouvertüre wird das furchtbar ſchwere Sostenuto der Einleitung:



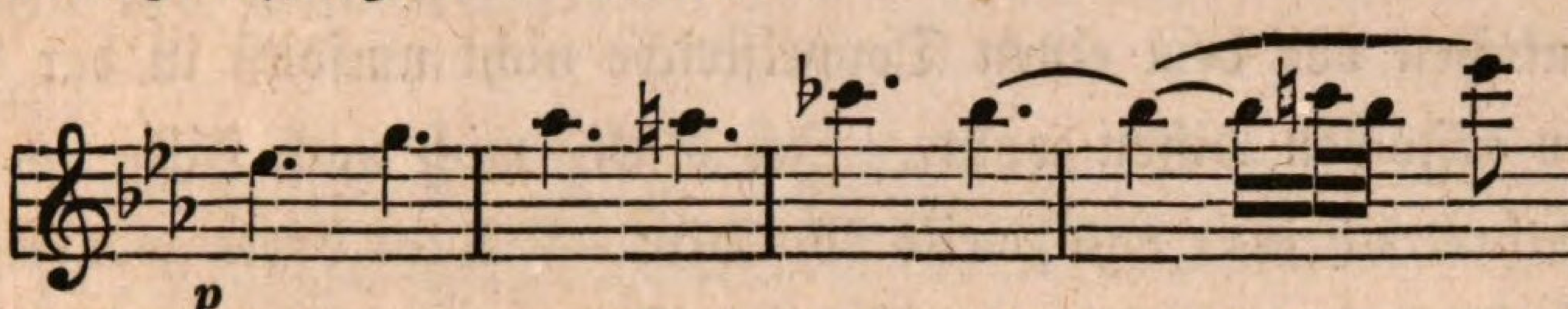
mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:



„klassisch" gewohnter Weise ward hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühl so drastisch eng geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei ersten Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten älteren Dirigenten, diese Musik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifizirt wird, daß das Orchester die nöthige Besinnung zur Accentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$ Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nöthigen Modifikation der ganzen Ouverture ein neues, und zwar das richtige Verständniß zugeführt wird. — Von dem Eindruck dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der Gmoll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher

Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dieß fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden



wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden



u. s. w.

(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hundert-

theilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andante's über unseren Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Theil des larghettisirten Andantes noch einmal spielen läßt, blos aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen ächt Mozartischen „Ohrenschmauß". — Da senkte ich denn mein Haupt, und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den $^4/_4$ Takt in den entsprechenden $^6/_4$, also zwei Viertel in die Triole aufzulösen. Dieß zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den $^4/_4$:



der $^6/_4$:



eintritt. Diese Auflösung zu taktiren fiel dem Altmeister schwer: im $^4/_4$ die vier Theile winkelrecht auszuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der $^6/_4$ Takt wird von dieser Art Dirigenten

aber immer nach dem Schema des $^6/_8$ Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der Gmoll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Pabste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:



Dieß war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gälte sie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun dießmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Aergerniß verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es giebt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem Folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, sind Versuche zur Modifikation des Tempo's zu Gunsten des Vortrages klassischer, namentlich Beethoven'scher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unserer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modifikation des Zeitmaaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortages im Betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unsrer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nüancen auch des Tempo's, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Thür und Thor öffnen, und unsere klassische Musiklitteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts anderes einwenden, als daß es eben traurig um unsre Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtseins, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unsren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, andrerseits wohlgerechtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständniß einer allgemeinen Unfähigkeit unsres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unsrer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsre vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum

haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine solche Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Aggressivität sich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind, (man denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethoven's schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten!) Vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde, (man vergleiche hierüber meine Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" in einem der früheren Jahrgänge der „Neuen Zeitschrift für Musik") so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konservirt werden, wenn man andrerseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von bei weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständniß kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging; denn für Minderbefähigte giebt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Trostlose ist nun aber, daß dieser führerlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für Denjenigen übrig geblieben, der das

Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deswegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unsrer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingiebt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unsres Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nöthig sein. Den positiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'schen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Skribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen" — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und

Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige L i n d p a i n t n e r leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dieß anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verläugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutschverderbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gattung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel anderes zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn diese doch fort können. Hier ist Alles ehrliche Bornirtheit, die nur aus Aerger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die seltsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen

die allerkombinirtesten Verhaltungs-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß hier Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker" nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dieß hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demüthigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter andrem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsere größten musikalischen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: man denke nur an Beethoven in seinem Verkehr mit Göthe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Musiker" eingenommen worden sind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch einem Orchester-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden

Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen Innungswesens, etwa wie der Banqnier auf unserer gewerkthätigen Societät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unsres deutsches Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nöthigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die

Intelligenz sehr geschärft werden; das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein-sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten unsren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so gerathen wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heut zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaaßen will.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit Allen zu Gebote stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weshalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Uebertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Aesthetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Göthe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Uebereinstimmung mit dem Philister unsrer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunst-

gebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, in welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unsren großen deutschen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch zu erklären, was es mit diesem, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen" für einen heitren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dieß am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dieß hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Balletmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Corps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den „Cancan", und wären verloren". — Ganz das gleiche

Gefühl, welches meinen Pariser Balletmeister zur Einhaltung des allernichtssagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinen bestimmte, verbietet nun unsren eleganten Musikführern neuen Styles, sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbach'schen Skandal führen kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so bedenklicher Weise zu gewissen semitischen Accentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten" einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt Acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Lispelns Behaftete, welcher in seiner Kundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieses stete Achtaufsichhaben hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unsren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung des Details im Vortrag u. s. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes ist es, wenn aus dieser Nöthigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unsrer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer geräth. Das sollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit sieht es heut zu Tage darnach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe

gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Componiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht Allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Zunächst, und für unsere Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unsrer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigenthümlichster Styl am Erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern jener Lehre wirklich studirt und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehnlicher Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große Bdur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Maxime geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'scher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der nam-

haftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo di menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers (Es-moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düstrer deutscher Gothik und all den Allfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüth von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis-moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klavier zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Ich rufe ferner den ersten Besten aus jenem pietistischen Musik-Mäßigkeitsvereine, den ich sofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethovensche B-dur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese

Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hatte? Mir wenigstens ist es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche diesem wundervollen Erlebnisse beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständniß zu bekräftigen sich gedrungen fühlte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltsamkeitsschule? Nein! Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Dieß genüge für jetzt, um hierüber etwas gesagt zu haben. —

Es muß uns nun wieder interessiren, zu sehen, wie sich diesen schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, in sofern die der „Wirkung" Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesen's behaupten, soll uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwickelung ihrer Gemeinde uns interessirt. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt!" aus einer fast zartsinnigen Klugheitsmaaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit muckerischer Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dieß Alles für sein Gedeihen sorgt, ist eben der arme Geist des deutschen Philisterthums, des im kleinlichsten Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Musikerwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewisse sinnig dünkende

Behutsamkeit gegen Das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung Dessen, was man gern leisten möchte. Es ist über Alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie *Robert Schumann* verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste Musik-Gilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unsrerseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu *Liszt* und den Seinigen gehörig) schöner und empfehlender gepflegt wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von Jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutirt, so kommt es zu Statten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn Etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei *ihrem* Vortrage immer noch so sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in *einen* Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Uebereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumann's mit dem unsäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische

Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgültig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können.

Hiermit gerathen diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unsrer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deßhalb scheint der Geist unsres Philisterthums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsre große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unsrer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß andrerseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktivität stolz genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, mit denen wir hier zu thun haben, sich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutschen" Geistes dieses unsres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusetzen; die meisten unter ihnen komponiren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außer-

ordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Oele jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik", gewonnen wird. Alles zusammen konstatirte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilands, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektirter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unsren großen lebendigen Beethoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im Besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unsrer Untersuchungen „über das Dirigiren" uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredacteur meinen Kunsttheorien „muckerische" Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das Angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an

der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben. Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigenthümlichen Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltsamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den unteren Graden Verbotenen ersehnt wird. Die „Liebeslieder-Walzer" des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Uebungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der „Oper" jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer wirklich glücklichen Umarmung der „Oper" kommen, so stünde zu vermuthen, daß die ganze Schule gesprengt wäre. Nur das dieß nie gelingen will, hält die Schule noch zusammen; denn jedem mißglückten Versuche kann immer wieder der Anschein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne der ritualistischen Uebungen der unteren Grade gegeben werden, und die nie glücklich gefreite Oper kann immer von Neuem wieder als bloßes Symbol des schießlich abzuwehrenden Reizes figuriren, so daß die Autoren durchgefallener Opern für besonders heilig gelten können. —

Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese Herren Musiker zur „Oper?" — Denn hier haben wir, nachdem wir sie im Kon-

zertsaale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um des „Dirigirens“ willen schließlich noch auszuforschen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnoth“, d. h. das Nothverlangen nach einer Oper, seines Freundes Mendelssohn in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen“ neuerdings zu Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das besondere Verlangen des benöthigten Meisters darnach kennen, daß die ihm vom Schicksal bestimmte Oper recht „deutsch“ sei, und hierzu sollte ihm das Material eben herbei geschafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermuthe, daß dieß Letztere seine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt sich durch Verabredung zu Stande bringen: das „Deutschsein“ und die „edel heitre“ Oper, wie sie Mendelssohn's perfid-zartsinnigem Ehrgeize vorschwebte, lassen sich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Testamente als Rezepte vorliegen. — Was dem Meister unerreichbar blieb, wurde von dessen Gesellen und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heitres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff“ anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte aber immer von Neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos“ die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als andrerseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirectoren mit ihren Funktionen zunächst an das

Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dieß nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der andererseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unsrer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsre deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigiren können, auch noch das so sehr complizirte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun im Betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem G e b i e t e d e r O p e r sein; deñ hier heißt es einfach: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!" Ich müßte, um ihre schmachvolle Wirksamkeit auf diesem Gebiete zu bezeichnen, diesmal mich zu dem positiven Nachweise des Bedeutenden und Guten wenden, was hier zu erwirken wäre, und dieß möchte mich von meinem vorgesteckten Ziele zu weit abführen; weshalb ich mir diesen Nachweis für ein anderes Mal vorbehalte. Dafür hier nur so viel zur Charakteristik ihrer Leistungen als Operndirigenten. —

Auf dem ihnen zum Ausgangspunkte dienenden Gebiete der Konzertmusik muß es diesen Herren schicklich dünken, mit möglichst ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper, erscheint es ihnen jedoch passender, von vornherein die leichtfertig skeptische, geistreich-frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd zu, hier nicht sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von denen sie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen

sie mit Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardando's, Accelerando's, Transpositionen und vor Allem gern „Striche" ein, ganz wie und wo Jene es wünschen. Woher sollten sie je den Beweis für die Unsinnigkeit einer von dieser Seite ihnen gestellten Zumuthung nehmen? Fällt es einem zur Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal ein, auf Diesem oder Jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel Unrecht. Denn, namentlich in dem von ihnen selbst so aufgefaßten frivolen Sinne der Oper sind Jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen einzig, was und wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irgend etwas Anerkennungswerthes zu Tage kommt, dieß wirklich einzig den Sängern und ihrem richtigen Instinkte zu verdanken ist, gerade wie im Orchester das Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der Musiker zufällt. — Dagegen muß man bloß einmal solch eine Orchesterstimme, z. B. von „Norma" sich genau ansehen, um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis- das Allegro aus F-dur, dazwischen (der Militärmusik wegen) ein Uebergang in Es-dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadt-Theater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsre Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen

Theilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung. Hier nämlich liegt Alles in einer Hand, und zwar in der Hand desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dieß ist der Balletmeister. Dieser schreibt hier glücklicher Weise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensemble's, der Uebereinstimmung Aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohlthätiges Gefühl, welches Jedem angekommen sein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch einem Ballet beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Uebereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarer Weise bleibt die Fiktion, als gehöre die Oper der absoluten Musik zu, trotz aller erwiesenen und von jedem Sänger gewußten Unkenntniß des musikalischen Leiters, aufrecht erhalten, so daß, wann denn einmal durch den richtigen Instinkt talentvoller Sänger und eines durch das Werk begeisterten Darsteller- und Musiker-Personales eine Aufführung wirklich glückte, wir es immer noch erlebt haben, daß der Herr Kapellmeister, als Repräsentant der Gesammtleistung betrachtet, zur Belohnung hervorgerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hierzu kam, muß ihm selbst überraschend gewesen sein; auch er wird dann haben beten können: „Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!“ —

Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigiren vernehmen lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernwesen im Allgemei-

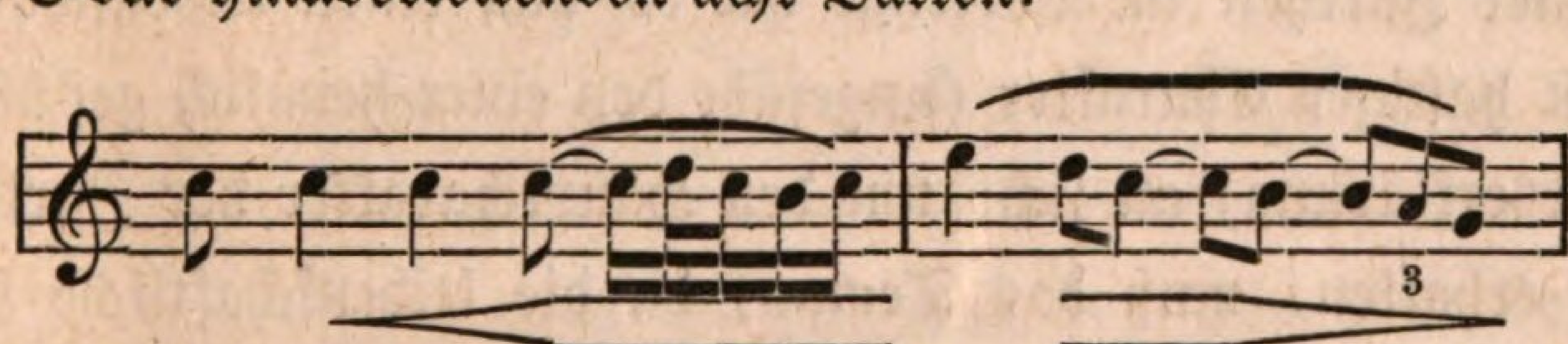
nen nicht weiter zu verlieren, jetzt blos noch zu bekennen, daß ich mit diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Ueber das Dirigiren unserer Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten. Dieß können etwa die Sänger thun, wenn sie sich über den einen Dirigenten zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über den anderen, daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhälfe; kurz, auf dem Standpunkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche es hier herauskommt, kann da etwa ein Disput erhoben werden. Vom höheren Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus ist dieses Dirigiren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutschen zu; weshalb ich mir schließlich gestatten werde, die Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erörtern.

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften unsrer Dirigenten ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern zu thun habe, muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betreff überdenke, immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in welchem unsre große Musik im Konzert, oder der, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Schlimme für mich ist, daß diese beiden Geister sich beim Befassen mit meinen Opern die Hand reichen, um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unsrer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig entweder verjagt, (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuser-Ouverture, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert, (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein Lohengrin-Vorspiel) — oder verschleppt und verschludert zugleich (wie neuerdings mein

Vorspiel zu den „Meistersingern“ in Dresden und anderen Orten) — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zu Gunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nüance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiel zu den „Meistersingern“ an. —

Das Hauptzeitmaaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt“ vorgezeichnet; dieß bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$ Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$ Takt eben der allervieldeutigste; er kann, in kräftig „bewegten“ Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am Lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem E-dur hinüberleitenden acht Takten:



ꝛc.

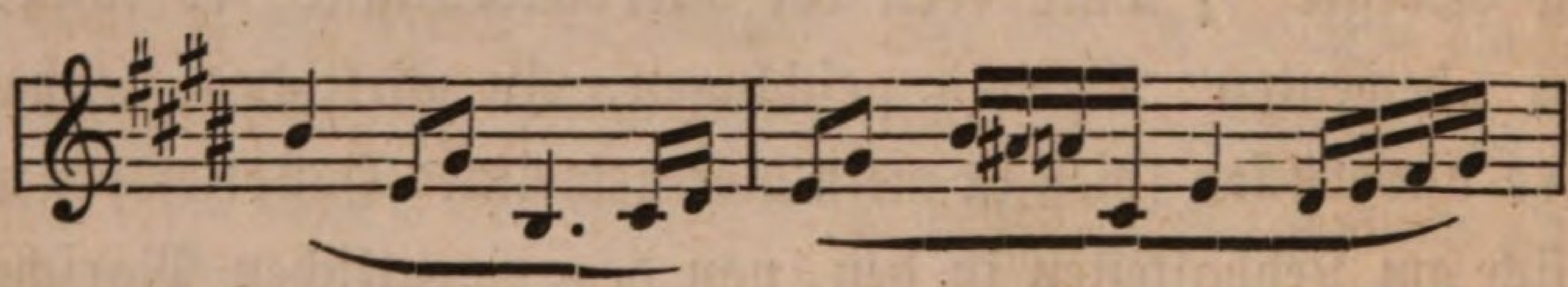
kund giebt;) oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$ Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Thema's:



den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete) eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritt des C-dur an, für die Combination des jetzt von den Bässen getragenen Haupt-Marschthema's mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncelles gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:

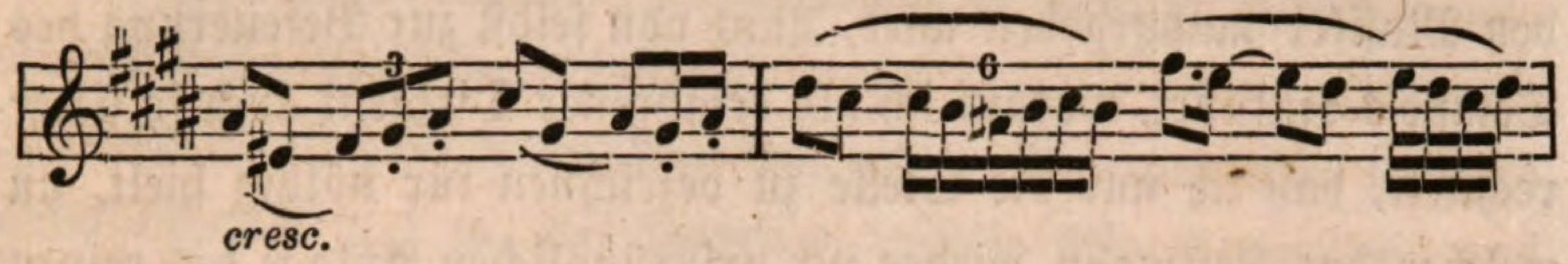


Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein:



bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, nothwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nüance des Hauptzeitmaaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$ Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando“

bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nüance dieses Thema's,



welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher" für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nüance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwickelung des gravitätischen Marschthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare


u. s. w.

voranging, hatte diese Umstimmung des Tempo's sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Akkordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen,

dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$ Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist. In der Konklusion des Vorspieles tritt dieser breitere $^4/_4$ Takt eben so erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von Neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

Dieses Vorspiel führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es diesmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die

gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor u. s. w. nur beweisen, welche üble Bewandniß es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen blos das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiel nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet lernte nun auch z. B. das Dresdner Publikum, daß einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meistersingern", sondern, wie sich aus dem Folgenden schließen lassen wird, das ganze Werk (so weit es nicht von vornherein gestrichen war) kennen. Um wieder mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermuthete Haupttempo in stemmig-steifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Nüance desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch Folgendes. Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher

bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populairen Refrain's zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, welche ich hier gewissermaaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meistersinger", schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Gemüth doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemüthlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper" zu Liebe, jetzt nur beim Dirigiren und Taktiren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines anfänglich für marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempo's, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, eben so wenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steifsten $^4/_4$ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen" lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu

nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischen Ermessen — „gestrichen".

„Streichen! Streichen!" — das ist nämlich die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß;" und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Aeußerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Uebel es sich handelt, kommt nun allerdings andrerseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dieß dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern" stattgefundenen,

beizuwohnen, so zieht er wunderlicher Weise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigenthümlich tröstenden Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden Musiker zu unsrer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Ueberzeugung scheint wunderlicher Weise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Uebereinstimmung unter sich in Allem, so möchte man fast auf die Annahme kommen, sie verstünden doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles dagegen, sei ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethoven's hundertjähriger Geburstag wäre geradewegs gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unsrer Taktschläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herrn Kapellmeister nicht nur durschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro“, aus welchen solch ein General mit

besondrer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Da dieß Alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandniß hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien: denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl; aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); sie haben einen scharfen Ueberblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr Viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz Allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker, die rein Alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musiziren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaot!" Gewiß macht sie von unsrer großen Musik nur eben Das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebenso wenig leicht ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dies bleibt doch wieder Musik, und nur Musik? Woher kommt nun diese Trockenheit, dieser Frost, diese vollständige Unfähigkeit vor der Musik überhaupt aufzuthauen, irgend einen Aerger, einen scheelsüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns Mozart durch seine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven andrerseits so überzart empfindlich gegen Miston waren, dessen Herz von so überwal-

lender Güte schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sich ergänzten. Beethoven's naive Art, sich für das Addiren zu behelfen, ist dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetische Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu seinem Musikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, durch ein intellectuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixirt, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauheit robuste Konstitution vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig zu begreifen war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen zu messen, während sich bei Mozart (wie wir dieß auch in den voranstehenden Untersuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der musikalischen Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unsrer gegenwärtigen Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruositäten nach der Seite der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche daher auch, im Gegensatz zu dem Beethovenschen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganisation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig zu wünschen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unsrer Musik ihnen nach der regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des musikalischen Gefühles ihnen dieß beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weshalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik" gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violi-

nisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für Diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß Allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andrerseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik" sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unsrer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curülichen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephisto-

pheles mit den „Schönen", welche er sich „ein für alle Mal im Plural" denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren scheint ihn mehr verbittert, als andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule" allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigiren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Temistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dieß vielleicht bei der Musik anders. — Nur Eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubert'schen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er füglich doch Denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Druck von Graichen & Riehl in Leipzig.

Wagner, Richard,

Ueber das Dirigiren

Leipzig [um 1869]